

## LÍNGUA, LITERATURA E ENSINO, Maio/2008 – Vol. III

### FORMA E LIBERDADE – CRÍTICA DE “CONTOS ANARQUISTAS”

Tomaz Fernandes Izabel, AMORIM  
(Orientador): Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

**RESUMO:** O presente trabalho é uma resenha crítica do volume de contos reunidos “*Contos anarquistas - Antologia da prosa libertária no Brasil (1901-1935)*”, que busca analisar as relações entre a forma estética e ideais políticos. O contraponto apresentado será das idéias dos artistas surrealistas publicadas no jornal anarquista *Le Libertaire*, da década de 50. A conjuntura de produção artística e cultural será pautada pelas idéias de Theodor Adorno e Max Horkheimer sobre a indústria cultural presentes na *Dialética do Esclarecimento*, e na leitura de Walter Benjamin sobre o movimento surrealista e seu potencial político libertário.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira; teoria literária; anarquismo; surrealismo; teoria crítica

### Introdução

Estudaremos neste trabalho as relações entre política e estética presentes na obra *Contos anarquistas - Antologia da prosa libertária no Brasil (1901-1935)*, organizada e prefaciada por Francisco Foot Hardman e Antonio Arnoni Prado. Através do comentário destes últimos e dos pensadores Lily Litvak, Theodor Adorno e Max Horkheimer, Walter Benjamin e das contribuições do movimento surrealista ao jornal francês *Le Libertaire* na década de 50, buscaremos desenvolver as relações latentes entre *práxis* revolucionária e produção literária na produção brasileira anarquista da época, tendo como contraponto a relação da produção surrealista literária em conjunto com o movimento anarquista na Europa. A questão principal nesta relação é papel da arte na emancipação e sua aplicação (ou subordinação...) aos ideais revolucionários. Tentaremos apontar para a contradição entre os ideais libertários e o aspecto formal altamente conservador do texto, partindo da constatação fundamental apontada pelos prefaciadores do livro, de que a estética anarquista é fortemente pautada pela estética parnasiana. Se a arte pode ser realmente entendida como parte do processo emancipatório, não seria reacionário expressar ideais revolucionários através de uma forma

conservadora? O pensamento libertador não deve, primeiro, libertar-se de suas próprias amarras?

Temos a impressão, a partir de *Contos Anarquistas*, de que não há, no movimento anarquista brasileiro da época, crença no potencial libertário da arte, mas uma apropriação política e vulgar da literatura como panfleto político. Este tipo de utilização, como mostra a historiografia literária, embora recorrente em movimentos populares, não é a única possível. Grandes nomes da literatura desempenharam papel importante em revoluções populares, botando a inovação de sua forma a serviço das novas idéias. A poética de Maiakovski e o teatro épico de Brecht são exemplos deste tipo de militância estética. A quantidade de grandes autores ligados a movimentos e idéias libertários como Leon Tolstói e George Orwell mostra que é possível uma relação frutífera, não de subordinação, mas de inter-relação, entre estas duas esferas.

### Sobre “Contos Anarquistas”

A escolha do conto como gênero representativo da literatura libertária brasileira da época se explica por sua popularidade e pela facilidade a que se presta o gênero na exposição simples de idéias. O conto alegórico, por exemplo, pode apresentar pontualmente uma cena negativa ou positiva, exploração ou libertação, onde agem caricaturas das posições sociais, explorador e explorado. Este tipo de deformação é mais eficaz para seu fim político: a conscientização do proletariado leitor. Lily Litvak resume bem o conto anarquista como "uma pequena peça descritiva, de núcleo narrativo muito reduzido, o bastante para localizar o leitor num cenário que lhe permita apreciar a injustiça social"<sup>1</sup>.

O tamanho reduzido das narrativas permite que o texto seja escrito por mais de um autor, ou seja, que a própria noção de autoria seja repensada. Os militantes partem de uma idéia de todo cultural que ao mesmo tempo absorve e cria. Não é o gênio romântico de um autor, mas a convivência numa certa comunidade, sua língua e seus costumes que dão insumo à produção da obra. Daí a grande quantidade de textos anônimos que encontramos neste gênero. Tem-se de fundo a bela impressão de que é a voz de uma classe que fala, e não um militante doutrinador. Arnoni e Foot afirmam:

"Se por um lado, fica difícil distinguir muitas vezes onde termina a doutrinação e começa a criatividade, é preciso levar em conta, de outro, que enquanto gênero ele apenas confirma o princípio geral anarquista, segundo o qual todos os homens são

---

<sup>1</sup> Lily Litvak. *Musa libertaria - Arte, literatura y vida social del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona, Antoni Bosch, 1981.

artistas em potencial e, nesse sentido, fazem coletivamente a arte real compreendida como produto de um grupo social unido e identificado em torno de seus ideais".

Esta idéia de voz coletiva lembra o conceito de consciência de classe desenvolvido por Georg Lukács em *História e Consciência de Classe*. Lukács conceitua consciência de classe como relato da sociedade em sua totalidade:

"A referência à totalidade concreta e às resultantes determinações dialéticas conduz para além da simples descrição e alcança a categoria da possibilidade objetiva. Ao referir-se a consciência ao todo da sociedade, se descobrem as idéias, os sentimentos, etc., que os homens teriam, em uma determinada situação vital, se fossem capazes de captar completamente essa situação e os interesses dela decorrentes, tanto com respeito à ação imediata, quanto com respeito à estrutura da sociedade inteira, coerente com esses interesses; ou seja, as idéias, etc., adequadas a sua situação objetiva"<sup>2</sup>.

A distância entre idéia de consciência de classe como poder emancipatório e entre a concepção de voz coletiva expressa na literatura anarquista é gigantesca e talvez fundamental para a melhor compreensão do fenômeno. As idéias expressas nestes se propõem a ter uma visão da totalidade da sociedade, em especial das relações de exploração. A totalidade, no entanto, não é apenas o cenário de exploração ou o eterno devir da revolução. É também sonho, como dirão os surrealistas, e principalmente cultura. A voz uma com que os anarquistas se propõem a dialogar traz em si a gritante contradição de usar a gramática do patrão, dos sistemas estéticos estabelecidos. É como um panfleto bolchevista escrito em francês. A voz do proletariado fala com a empolgação e o tom fidalgo do burguês.

É possível a identificação comum a partir desta contradição? Arnoni e Foot buscam entender a utilização da estética parnasiana como apropriação: "O uso do estilo elevado, combinado com a grandeza dos ideais proclamados, é também uma maneira de ocupar o código da classe dominante e forçar a se abrir por dentro uma nova moda de convivência cultural". Tratar-se-ia de uma apropriação do discurso da classe dominante para tratar de temas da classe dominada. Esta idéia, no entanto, não nos parece coerente se pensarmos na postura anarquista em relação aos sistemas estabelecidos. Assim como não existe apropriação do discurso opressor, não existem partidos anarquistas que concorrem eleições para desmontar por dentro o estado.

Uma das contradições de fundo, por traz desta aparente despreocupação estética está, sem dúvida, associada também com uma postura anarquista em relação à própria forma. Não dizemos que forma é o que enforma, ou seja, o que limita, prende? Como é possível uma forma do liberto? Estas questões levam

---

<sup>2</sup> Georg Lukács. *História e Consciência de Classe*, Ed. PCUS, 1960.

muitas vezes a uma suposta negação formal, uma espécie de busca vazia ao absoluto. Vê-se o efeito concreto desta negação formal na relação entre o escritor e seu texto, no contexto desta literatura anarquista, que é medida pelo depoimento, intuição e pela emoção, mais que pela reflexão e a escrita.

A crença de que a produção literária é parte de um projeto político maior sustenta a relação de subordinação entre literatura e política. Percebemos nesta relação de subordinação o erro fundamental desta postura. A literatura quando instrumentalizada perde seu aspecto libertário e deixa de ser literatura, passa a ser panfleto. A tensão constante e o poder de insubordinação contra o real, características iminentes à língua, são destruídas em troca de um ideal pronto. A contradição gerada é a do desejo libertário que torna prisioneira à língua. Em outras palavras, a concepção de literatura presente nas narrativas de *Contos Anarquistas*, e em grande parte desta produção libertária no Brasil, destrói a possibilidade da reflexão, e superação, a partir da língua. O poder subversivo da palavra, reflexão, questionamento e sonho, perde-se quando se parte de um fantasma da totalidade do mundo. Quando tenta apontar as contradições do mundo, o conto anarquista, na verdade, em função de sua visão estereotipada, as resolve e abre mão de seu poder crítico. *Contos Anarquistas*, ao contrário do que aparenta e pretende, está tão dentro da estética parnasiana quanto os poemas de Olavo Bilac, porque compartilham da mesma contemplação em relação à realidade. Enquanto um descreve vasos outro descreve fábricas em chamas, com diferença gritante de habilidade artística em detrimento dos anarquistas.

Não há de se dizer, é claro, que as funções políticas destes textos são desprezíveis. Muito pelo contrário, é pela importância fundamental que desempenharam que buscamos criticá-los e superá-los. Um dos aspectos positivos e novos desta produção é a possibilidade do operário se tornar autor<sup>3</sup>. Quando o movimento anarquista torna possível o discurso do operário ele faz uma espécie de literatura de testemunho. A voz menor dentro da língua é o poder subversivo da língua, como o apontam brilhantemente Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Kafka: Por uma literatura menor* (1975). Arnoni e Foot afirmam em seu prefácio: "Nesse vasto painel ideológico, o pequeno cronista documenta as aspirações do trabalhador, que se converte em personagem central da ação direta visando à resistência". A utilização do termo cronista faz lembrar a tese de número três das "Teses do Conceito de História" de Walter Benjamin: "O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história"<sup>4</sup>. Nestas duas citações temos um conceito materialista de história. Quando o proletário relata suas experiências,

---

<sup>3</sup> Não entremos, novamente, no mérito da qualidade estética destes textos...

<sup>4</sup> Walter Benjamin. *Magia e Técnica, Arte e Política*.

ou quando estas experiências são narradas por um terceiro através do eu narrativo do proletário, uma disputa pela história é iniciada. As crônicas do proletariado escovam a história a contrapelo. Se os contos anarquistas com sua estética equivocada, por um lado, cerceiam o pensamento do indivíduo e limitam sua função crítica, por outro lado, sua ação no seio da história, enquanto discurso que combate na luta de classes da narrativa histórica, é fundamental. A contradição maior nestas duas afirmativas é o caráter reacionário no nível do indivíduo, tanto escritor como leitor, e o caráter progressivo no nível de classe.

\*\*\*

O olhar apurado dos organizadores deste livro soube selecionar pontos fundamentais e característicos do movimento, ao mesmo tempo em que conseguiram preservar a especificidade dos momentos de produção. O fato de não terem aberto mão dos textos mais desfavorecidos esteticamente é o que permite uma reflexão mais ampla do passado, dos derrotados e das razões de sua derrota.

Contos como *A cidade das almas adormecidas*, com sua linguagem preciosa, personagens mitológicos e meta-linguagem simplória, permitem a análise das falhas do movimento e sua produção literária. A peça que abre o livro, *Fogo!*, é marcada fortemente pelas idéias fundamentais do movimento: o espaço da fábrica enquanto ambiente de exploração e a boa vida do patrão sustentada pelo trabalho explorado. A narrativa deixa a desejar em alguns momentos: o narrador que inicia colocando-se com mero observador do incêndio, de um momento para o outro se torna microfone doutrinário. Sem dúvida que a idéia desenvolvida pelo conto é interessante, já que por trás de todo este "fogo" está o princípio anarquista fundamental da destruição para a construção do novo. Se retornarmos a questão formal, mais uma vez, no entanto, perceberemos que o próprio conto não põe em prática o que propõe. Não há rompimento estético com a produção literária de sua época. Sua descrição é fortemente fundada no naturalismo<sup>5</sup>. Os ares filosóficos a que o conto se propõe chegar não são alcançados, são no máximo vôo rasteiro. O otimismo final é sem fundamento e ao mesmo tempo contraditório. As mesmas chamadas que agem como "a Justiça abrindo passo, rompendo todos os muros que se lhe oponham, afirmando a verdade e a razão", são as que deixarão os trabalhadores sem emprego e que não atingem a imunidade segurada do patrão. Que tipo de otimismo é este e em que está fundado? As últimas palavras do

---

<sup>5</sup> Prova maior disto é a semelhança da descrição das chamadas com o fatídico fim de "O Ateneu" de Raul Pompéia.

conto parecem dar a resposta: a verdade e a razão. É o mito positivista que vê a história necessariamente como progresso.

Também o conto *A Fábrica* é uma escolha primorosa porque, como também o faz Lily Litvak, exemplifica a temática da exploração em seus diversos aspectos. A deformação e caricaturização (se é que não podemos falar de maniqueísmo) é fortíssimo e ambiciona emocionar o leitor. Não há dúvida de que a condução da narrativa às vezes é dúbia, mas seu poder de transmissão da idéia funciona de maneira eficaz. O tema comovente da moça abusada pelo patrão e o fim trágico da narrativa não precisa de versos melodiosos para gerar asco no leitor mediano. No fundo é esta a aposta do autor e seu interesse político. Não há catarse alguma, já que as personalidades desenvolvidas são rasas e, portanto, não permitem identificação. A caricaturização também está explícita na narrativa *Comédia em um ato* em que os personagens são eles mesmos as instituições criticadas: o Estado, o Clero e o Jogo do Bicho. A peça, que lembra o antigo teatro alegórico, se encerra quase messianicamente com a chegada da Igualdade.

*Os Parasitas* funciona, assim como outros contos dentro da seleção, como uma narrativa-exemplo. Neste caso fica representado através de uma história simples e uma longa moral da história (que ocupa quase metade do conto) a idéia de que os trabalhadores podem viver bem sem a "liderança" do patronato. A série *Placas fotográficas*, que já em seu título têm uma proposta interessante, muito ligada àquela do flaneur de Baudelaire, decepcionam, no entanto, porque não tiram do detalhe do cotidiano nada mais do que um discurso moralizante. Não há uma reflexão profunda acerca do roubo e do militarismo, mas a aplicação de simples aplicação de teses. Dá-se o processo contrário, cria-se uma falsa cena de cotidiano para ilustrar uma idéia.

No prefácio, apontam os autores para a dificuldade em enquadrar os textos num gênero único como o conto. Talvez a narrativa mais característica desta dificuldade seja *Maluquices*, que não tem um argumento bem definido ou personagens, trata-se mais de reflexões e exclamações acerca de um mote do que de um recorte narrativo. *O desertor* apresenta a mesma estrutura de argumentação quase desprovida de personagens (tem-se ao invés deles, personagens-conceitos como o desertor e o soldado). Também *As reivindicações da canalha*, tem um argumento que pouco se desenvolve, trata-se, na verdade, de uma narrativa irônica que através do discurso agressivo e ofensivo pretende despertar a revolta no operariado. O aspecto interessante que ela apresenta é o elemento concreto nominal, "Domingos Pereira", que surge no discurso. Trata-se de um exemplo da utilização política do conto anarquista em curto prazo.

*Oração* é talvez um dos contos mais interessantes do volume, tanto por suas idéias, que já divergem em algum sentido do primeiro conto, quanto em

sua forma. É imprescindível notar a data e o local de publicação do conto, 31 de dezembro de 1932, em São Paulo. A cidade acabava de passar pela tentativa de revolução e sua derrota. Há mais de dez anos havia se dado a Revolução Modernista de 22. O momento político e estético deste conto é muito diverso do primeiro, daí talvez sua possibilidade de superação do anterior em alguns aspectos. Se por um lado suas frases às vezes soem vulgares, por outro a argumentação segue uma linha inteligente, que não é eminentemente racional. É neste conto que temos a presença mais forte da pulsão libertária do surrealismo, inclusive por sua carga de adoração do sonho. Está presente em diversos momentos do texto, como na segunda frase: "O mundo é criação do meu sonho...", uma forte tendência subjetivadora. A contradição maior do conto talvez se dê em seu título "Oração", no mínimo inesperado, para uma publicação anarquista. Seu aspecto, no entanto, é muito menos religioso do que "artístico". A idéia que se desenvolve no sentido da emancipação do indivíduo a partir da experiência subjetiva é com certeza nova nestes meios. Trata-se de uma nova sonoridade neste contexto que pretende refletir sobre novos assuntos.

### **Indústria Cultural, Surrealismo e Liberdade**

Após este breve estudo sobre a produção literária anarquista no Brasil do começo do século XX e suas limitações, discutiremos sobre uma relação positiva de vanguarda estética e política na Europa. A curta aliança entre o movimento surrealista e o anarquista, que durou apenas quinze meses, merece ser estudada com mais profundidade. A seleção de textos presente no volume "Surrealismo e Anarquismo"<sup>6</sup> ajuda a dar uma idéia das afinidades e diferenças de pensamento destes dois movimentos. Walter Benjamin, referindo-se aos surrealistas, disse que desde Bakunin a Europa não vira um conceito tão radical de liberdade. André Breton afirma que o mundo libertário e o mundo surrealista são iguais. Caminharam juntas nesta ligação efêmera vanguardas políticas e estéticas?

A relação entre anarquistas e surrealistas foi pautada por incompreensões de ambos os lados. Militantes anarquistas ortodoxos ainda acreditavam na necessidade de uma arte realista, concreta, participante e popular (senão populista). Mesmo durante o período de publicação dos textos surrealistas no jornal *Le Libertaire*, a postura dos anarquistas era muito mais de curiosidade em relação ao grupo do que de aceitação de suas idéias. Os surrealistas tão pouco

---

<sup>6</sup> Plínio Augusto Coelho (Org.). "Surrealismo e anarquismo : bilhetes surrealistas de Le Libertaire". São Paulo : Imaginário, 1990.

estendiam sua participação à militância. A diferença de posição entre pensar e agir pautou a relação.

Apesar das divergências, houve, também, muito acordo. Lideranças importantes dos dois lados acreditavam que compartilhavam de um mesmo ideal. Na seção "Bilhetes Surrealistas", onde os surrealistas publicavam semanalmente, André Breton publicou *A Clara Torre*, talvez o texto mais significativo desta aproximação de idéias:

"Onde o surrealismo se definiu pela primeira vez, bem antes se definir a si mesmo e quando era apenas associação livre entre indivíduos rejeitando espontaneamente e em bloco as opressões sociais e morais de nosso tempo, foi no negro espelho do anarquismo. (...) Os surrealistas viveram então na convicção de que a revolução social ampliada a todos os países não podia deixar de promover um mundo libertário (alguns dizem um mundo surrealista, mas é a mesma coisa)".

A resposta do surrealismo ao realismo socialista ou a arte realista *populista* proposta por alguns, de maneira geral, àquela que foi produzida no Brasil, vem de Adrien Dax no bilhete "Arte Submissa - Arte Engajada":

"De qualquer modo, pode-se julgar o realismo socialista por suas obras, e é justamente aí que a brincadeira deixa de ser engraçada. A quem se fará crer que, saído de seu poço, o mineiro ainda sinta necessidade de contemplar as cenas de um trabalho que ele conhece exaustivamente? Prazer de se reconhecer, discutir o detalhe que "parece verdadeiro"? Tal espírito de bajulação é em si mesmo bastante enojante, e deve-se também convir que é limitar singularmente o alcance de uma obra de arte".

A idéia por trás desta aliança, bem expressa por François Valoube, no bilhete "Revolução indivisível" é a de que "para se firmar sem retorno, a Revolução deve ser total". Guy Doumayrou, em "Pão e Diversões", defende e expande esta idéia: "Eis por que pensamos que toda propaganda revolucionária será ineficaz se se limitar ao domínio social e econômico: a reivindicação humana deve se estender para bem além do pão e do vinho cotidianos". Não apenas no âmbito político e econômico, mas no nível do pensamento. A questão de como associar a estética do sonho à política seria rapidamente respondida por um surrealista no sentido de que o sonhar não está além da realidade. Ele é um aspecto real do humano, da mesma maneira que a ação; um e outro se completam.

Mas por que justamente a estética do surrealismo vem de encontro aos ideais anarquistas? Parece-nos que o tipo de rompimento que eles propõem, não apenas estético, mas sem dúvida de pensamento (o que é, afinal, estética se não, também, uma das estruturas do pensamento?), está, se não na base, ao menos à mesma altura, das idéias anarquistas de emancipação. Se pensarmos novamente nas palavras de Lukács sobre consciência de classe (que *sem dúvida* não estava



pensando no surrealismo quando as escreveu, prova disto é seu livro *Realismo Crítico Hoje*), não tem ela de passar por uma renovação de pensamento do indivíduo em relação ao mundo? Se as formas de reificação descritas por ele dominam todas as relações humanas, não é preciso uma superação violenta das estruturas mentais estabelecidas?

O capítulo “Indústria Cultural” da *Dialética do Esclarecimento*<sup>7</sup>, de Theodor Adorno e Max Horkheimer, estuda a reificação<sup>8</sup>, sobretudo da linguagem e do pensamento, aplicada materialmente à indústria cultural. A idéia central é a de que a própria cultura, sua concepção na sociedade que a produz e a relação desta com ela, tornou-se relação mercantil. As consequências disto são funestas, sobretudo pela atrofia do pensamento e da própria linguagem (fatores tão relacionados às condições culturais). De acordo com os autores, o grande poder da indústria cultural é o de criar uma sensação de unidade, uma falsa superação da fragmentação do indivíduo e da própria subjetividade, imposta e intensificada pelo processo capitalista. A indústria do cinema, a televisão e o rádio são apresentados como exemplos deste entretenimento de falsa unidade vazia que a indústria proporciona<sup>9</sup>. O papel da indústria no plano geral do capitalismo é estratégico: cabe a ela, além de movimentar a economia, mistificar as massas.

A arte, neste contexto de reificação brutal e negação da subjetividade, tem de se esconder nos becos mais sombrios. O próprio texto da *Dialética* é dúbio ao tratar da possibilidade ou não de arte neste contexto. Se num momento anterior as mercadorias culturais eram apresentadas como arte, no contexto apresentado por Adorno e Horkheimer, não há mais nem a necessidade desta enganação. O estado de percepção está a tal grau corrompido que a verdade de que, rádio e cinema, não são arte, mas apenas mercadorias não gera mal estar algum, pelo contrário, esta verdade é utilizada como ideologia que legitima o lixo que propositalmente as indústrias produzem.

---

<sup>7</sup> Theodor Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*; tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1985.

<sup>8</sup> Entendemos por *reificação* o processo de transformação de características, relações e ações humanas em propriedades. Produções humanas acabam por tornar-se independentes do homem (e a serem imaginadas como originalmente independentes) e a governar sua vida. O processo de reificação transforma seres humanos em coisas – mão de obra substituível -, ou seja, seres que se comportam de acordo com as leis do mundo coisificado. O produto do trabalho humano e suas relações de produção são vistas como dadas. Trata-se de um caso específico de mistificação e alienação que tem sua forma mais radical e proliferada na sociedade capitalista moderna.

<sup>9</sup> A leitura de Adorno e Horkheimer está tão próxima da realidade que o próprio termo “indústria cultural”, que deveria ser considerado um oxímoro não mais causa estranhamento. A reificação da linguagem, após mistificar seu significado, permite a sobrevivência do termo.

A idéia do pensamento reificado desenvolvida durante toda a *Dialética* encontra seu momento mais crítico no capítulo da “Indústria Cultural”, pois lá fica demonstrada a reificação da própria linguagem. A questão não é de detrimento de técnica. O idioma tecnicizado que atores e diretores têm que produzir como algo natural para que, posteriormente, o povo possa utilizar como discurso cotidiano, tem tantas nuances que quase se aproximam das obras de vanguarda (nuanças graças à qual estes, ao contrário daqueles, servem à verdade). A capacidade de satisfazer minuciosamente as exigências deste idioma da naturalidade torna-se, absurdamente, o padrão de competência. Grandes na indústria são os atores que reproduzem com falsa naturalidade o jargão, fazendo-o parecer linguagem, esta que ele há muito reduziu ao silêncio.

O produto cultural, ao contrário da obra de arte, segue reificado. Não há esforço existencial, sua produção consiste da harmonia (como as novelas que de tão reais ditam a realidade), não na discrepância, no necessário “fracasso do esforço apaixonado em busca da identidade. Ao invés de se expor a esse fracasso, no qual o estilo da grande obra de arte sempre se nega, a obra medíocre sempre se ateu à semelhança com outras, isto é, ao sucedâneo da identidade”<sup>10</sup>.

Cabe-nos notar como as idéias dos surrealistas sobre política e a *Dialética do Esclarecimento* estão próximas temporalmente. A *Dialética* é de 1944, enquanto os “Bilhetes Surrealistas” são de 1951. Entendemos que aos problemas que Adorno e Horkheimer apresentam, os surrealistas apresentam, se não uma solução, ao menos uma possibilidade de resistência. O tipo de pensamento e linguagem reificados demonstrado na *Dialética* encontra um adversário na estética do sonho e do absurdo do surrealismo. O primeiro texto dos surrealistas publicado no jornal anarquista, assinado coletivamente e liderado por André Breton, faz a seguinte afirmação: “A luta pela substituição das estruturas sociais e a atividade desenvolvida pelo surrealismo para transformar as estruturas mentais, longe de se excluírem, são complementares”. Os surrealistas entenderam que, complementar (se não primordial) à luta política, é a luta cultural. A verdadeira libertação só pode vir após ou ao longo da superação da cultura da barbárie da indústria cultural.

Esta superação é que busca o espírito surrealista. Eles assimilaram a dicotomia entre o produto cultural e a revolução. No detalhe do cotidiano e em sua interpretação pitônica é que eles puderam perceber a miséria, não apenas social, mas arquitetônica e cultural. Walter Benjamin, em seu ensaio sobre o surrealismo, ainda de 1922, defende a idéia de que este desejo radical de liberdade tem um profundo viés revolucionário. A partir dos detalhes do cotidiano, sua percepção e distorção, os surrealistas criavam experiência

---

<sup>10</sup> Idem.

revolucionária. Citando *Passage de l'opéra*, de Aragon, Benjamin afirma que seu casal consegue experimentar "tudo o que sentimentos em tristes viagens de trem (os trens começam a envelhecer), nas tarde desladas nos bairros proletários das grandes cidades, do primeiro olhar através das janelas molhadas de chuvas de uma nova residência. Os dois fazem explodir as poderosas forças "atmosféricas" ocultas nessas coisas"<sup>11</sup>. Seu argumento se desenvolve no sentido de um elogio do mal. Somente a partir de seu culto se pode desesterilizar a política contra toda a moral burguesa. Trata-se no fundo do mesmo sentimento experimentado por Rimbaud, mas num sentido ainda mais político. "Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica".

## Conclusão

Tentamos mostrar aqui não apenas as diversas contradições que compõem *Contos Anarquistas*, mas como estas contradições são em muito fruto de seu momento histórico. O contraponto que tentamos estabelecer com o surrealismo é, sem dúvida, deslocado no tempo. A data de escritura dos contos é anterior, por exemplo, à segunda guerra mundial (que marca, sem dúvida, as vanguardas européias). Não se trata, entretanto, de comparar qual movimento se propõe ou realmente é mais eficaz. O que intentamos foi compreender os erros e acertos da forma quando aplicada a ideais libertários neste objeto de estudo específico (e talvez retirar daí idéias que digam respeito ao todo...). Nos parece que, num contexto de pensamento e linguagem reificados, a despreocupação estética acaba mais por reproduzir a lógica estabelecida (como é o caso dos contos anarquistas em relação à estética parnasiana e sua inegável ligação com as oligarquias da época) do que por fornecer elementos para um pensamento novo e liberto.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, Theodor Adorno e HORKHEIMER, Max (1985). *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*; tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- COELHO, Plínio Augusto (Org.) (1990). "Surrealismo e anarquismo : bilhetes surrealistas de Le Libertaire". São Paulo: Imaginário.
- BENJAMIN, Walter (1994). *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Coleção Obras Escolhidas. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

---

<sup>11</sup> Walter Benjamin. Magia e técnica, arte e política.

- LITVAK, Lily (1981). *Musa libertaria - Arte, literatura y vida social del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona: Antoni Bosch.
- LUKÁCS, Georg (1960). *História e Consciência de Classe*. Ed. PCUS.
- PRADO, Antonio Arnoni e HARDMAN, Francisco Foot (Orgs.) (1985). *Contos anarquistas : antologia da prosa libertária no Brasil (1901-1935)*. São Paulo: Brasiliense.